

Verwandlung und Versteinerung. Die letzte Welt als Schauplatz einer Naturpoetik nach Ovid

1.

Antike Schöpfungs- bzw. Weltentstehungslehren wie etwa die Theogonie Hesiods leiten geschichtliche Zeit und menschliches Leben aus den Trennungs- und Vereinigungsprozessen zwischen Himmel und Erde, aus den Beziehungen zwischen fester und beweglicher Materie ab. Die Bewohner und Erscheinungsformen des irdischen Raumes stehen einander näher, als die anthropozentrische Weltsicht der europäischen Neuzeit dies wahrhaben wollte. Da sind nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch Übergänge; wenn Menschen, Tiere und Pflanzen ihren angestammten Platz und eine klare Rolle innerhalb dieser Ökumene einnehmen, dann sind dies nur vorläufige Gewissheiten. Ovids großes episches Panoptikum schlägt den Bogen von der urzeitlichen Weltentstehung und den Anfängen menschlicher Kultur bis zur imperialen Machtentfaltung Roms im Zeitalter des Augustus.

Ovid stellt die überlieferten mythischen Vorgänge und überhaupt das Geschick von Göttern, Heroen und Sterblichen unter das gemeinsame Sinnzeichen eines einzigen Prinzips, desjenigen des permanenten und überall wirksamen Gestaltwechsels. „Omnia mutantur“ (XV, 165). Kein Wesen, kein Ding ist ausgenommen vom beständigen Kreislauf der Schöpfung, Zerstörung und Umgestaltung. Den vielen mythischen Akteuren und Episoden, die in ihrer unaufhebbaren Divergenz in Ovids Sammlung nebeneinander koexistieren und sie durch maximale Artenvielfalt beleben und bereichern, stellt der nämliche Dichter das eine, sie alle in ihrer Heterogenität verbindende Prinzip gegenüber. Erst durch die nach- und neuschöpfende Mythendichtung Ovids kann die schier unendliche Vielzahl überlieferter Fallbeispiele als *Seriengeschichte* einer gemeinsamen Struktur zugeordnet werden. Denn in überraschend vielen der kolportierten griechischen Mythen geht es in der Tat um nichts anderes als um Verwandlungen, um einen meist in strafender Absicht angeordneten, in leidender Form erfahrenen Gestaltwechsel, bei welchem Menschen zu Pflanzen, Tieren oder Bestandteilen der unbelebten Natur, in weitaus selteneren Fällen auch zu Unsterblichen werden können.

An Beispielen für strafende oder degradierende Verwandlungen mangelt es nicht: da ist die Najade Syrinx, Dienerin Dianas, die vom Hirtengotte Pan begehrt wird; und als er sie schon in seinen Armen hält, verwandelt sie sich in ein Schilfrohr, welches ihm zur Flöte dient (I, 688–711); da ist Actäon, welcher Diana im Bade erspäht und daraufhin zum Hirsch mutiert, den seine eigenen Hunde zerreißen (III, 138–252); da ist die arkadische Nymphe Kallisto, auch sie in Diensten der Jagdgöttin Diana, die von Jupiter gewaltsam genommen und geschwängert wird, worauf die strafende Juno sie in eine Bärin verwandelt. Als eines Tages Kallistos Sohn, der im Gefolge Dianas in jungen Jahren ebenfalls das Jagdhandwerk erlernte, im Begriffe steht, nichtsahnend die eigene Mutter mit Pfeilen zu durchbohren, ergreift Jupiter beide und versetzt sie kurzerhand an den Sternenhimmel, den kleinen Bären und die große Bärin. Weil aber Juno auf der Strafe beharrt, die beiden dürften nimmermehr in der blauen Tiefe ausruhen, wird ihnen vom Götterrat die Strafe zugemessen, auf Zirkumpolarhöhe allnächtlich neben- und umeinander zu kreisen, ohne jemals unter die Horizontlinie zu tauchen (II, 401–532).

In jedem der Fälle lag der Metamorphose ein sexuelles Begehren zugrunde, das durch die näheren Umstände der jeweiligen Episode als illegitim markiert war und deshalb ein ungutes Ende heraufbeschwor. Zwischen Göttern und Sterblichen funkt ein jeweils sehr einseitiges Begehren, oft sind es männliche Götter wie meistens Jupiter selbst, die an den arkadischen Nymphen ihre Lust befriedigen und deren

schändliche Verwandlung billigend in Kauf nehmen. Die mehrmalige Nennung Dianas und ihres Jagdgesolges in diesem Zusammenhang aber zeigt, dass noch anderes im Spiele ist. Eros und Sexualität, wenn sie allein die Oberhand gewinnen, halten Götter und Sterbliche gleichermaßen von anderen Aufgaben ab, von der heiligen Pflege und Hege der Natur etwa und von der kämpferischen Arbeit für die nährnde Selbsterhaltung. Denn es sind letztlich nicht die Götter, die der Jagdbeute bedürfen, da sie jederzeit an Nektar und Ambrosia sich laben könnten. Was die Abenteurer der arkadischen Lustbefriedigung auf die Dauer so verhängnisvoll und strafbar werden lässt, ist die Vernachlässigung des Faktors menschlicher Arbeit.

Insofern schließt sich der Mythenreigen Ovids an andere frühe kosmogonische Erzählungen an, die bis auf den Anbeginn der Weltentstehung zurückgreifen und dann auf vielgestaltige Weise die Übergänge und Konflikte zwischen paradiesischem Naturstand und der Herausbildung gesellschaftlicher Hierarchien und Institutionen thematisieren. Mythen evozieren eine Welt, die noch im Werden ist, in der weder die topologischen Trennungen noch die funktionalen Arbeitsteilungen schon verbindlich fixiert sind. Ovid berichtet zu Beginn seiner *Metamorphosen* von einer gestaltlosen Welt des Anbeginns, einem ungeschiedenen Chaos, in dem weder Land noch Meer oder Himmel existieren.¹ Ähnlich wie zuvor Hesiod in der *Theogonie* lässt auch Ovid die Weltentstehung nicht als *creatio ex nihilo* einsetzen, er stellt sie als ein Geschehen der Differenzbildung vor Augen. Woraus nur gestaltende Arbeit die Welt erlösen kann, ist der Urzustand einer völligen Haltlosigkeit, in der nichts bleibt, was es ist, und nichts in sich selbst eindeutig bestimmbar wäre. „[...] nulli sua forma manebat“ (I, 17). Aus diesem Chaos erwachsen durch den Eingriff eines waltenden Gottes die Scheidungen der Elemente Land, Himmel und Wasser, sowie der elementaren Qualitäten von Flüssigem und Festem, von Heißem und Kaltem. Dabei herrscht alsbald Zwietracht („discordia“; I, 60) unter den Elementen, denn nur als einander bekämpfende können die Elementarkräfte ihr aufbauendes Werk verrichten.

Ovids Füllhorn der Verwandlungs-Episoden sollte damals schon seine Zeitgenossen vor allem eines lehren: dass weder die natürlichen noch die gesellschaftlichen Verteilungen von oben und unten, von Prosperität und Wüste, von Beweglichkeit und Starre die einzig vorstellbaren oder auch nur von verlässlicher Dauer waren. Indem Ovid seine Version der Natur- und Kulturgeschichte unter den programmatischen Begriff der *Metamorphosen* stellt, privilegiert er die weichen, dynamischen Verwandlungskräfte und vor allem das Wirken des Wassers. Aus der Urkatastrophe einer irdischen Sintflut, die auch bei Ovid den prähistorischen Zustand von der tradierbaren Geschichte des Menschengeschlechts trennt, gehen Deukalion und seine Gattin Pyrrha als Überlebende hervor. Sie begründen ein neues Geschlecht, nachdem ihr kleines Schiffchen am Gipfel des Parnass, hoch über den Wolken und Fluten, hängenblieb. Aus dem Urschlamm der Sintflut formen sich Lebewesen in neuer, teils auch entstellter Gestalt, wodurch diejenige Ambivalenz von Gut und Böse entsteht, die das zur Zeit des Erzählers vertraute Weltgeschehen ausmacht.

Die Quintessenz der *Metamorphosen* bleibt zweideutig. Zwar kulminiert der erzählende Fortgang in der triumphalen Begrüßung des augusteischen Zeitalters, doch attackiert der mythische Verwandlungsmodus dabei alle erreichten Ordnungen, Institutionen und Hierarchien als nur vorläufige und unbeständige. Nichts vergeht, aber alles verändert sich, heißt es im Schlussplädoyer: „Omnia mutantur, nihil interit“ (XV, 165). Mit dem Wasser als dem Leitmedium unablässiger Verwandlungen ist kein Staat zu machen:

1 „Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum / unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixerit Chaos“ (I, 5–7). „Ehe es Meer gab und Land und als Dach über allem den Himmel, war in der ganzen Welt ringsum nur eines zu sehen: Chaos nannte man es“ (Ovid 2004, 9).

Alles fließt, und jede Erscheinung wandelt sich im Lauf der Zeit. Auch sie selbst, die Zeit, gleitet in ewiger Bewegung wie ein Strom dahin. Weder ein Strom noch die flüchtige Stunde vermag ja stillzustehen, sondern so, wie eine Welle die andere treibt, wie dieselbe, die da kommt, von einer bedrängt wird und die vor ihr bedrängt, genauso enteilen, genauso folgen einander die Zeiten und sind immerdar neu. Denn was früher war, ist vorbei; es entsteht, was es nicht gab, und jeden Augenblick geschieht etwas Neues.²

2.

„Allein der Titel dieses Buches war in der Residenzstadt des Imperators Augustus eine Anmaßung gewesen, eine Aufwiegelei in Rom, wo jedes Bauwerk ein Denkmal der Herrschaft war, das auf den Bestand, auf die Dauer und Unwandelbarkeit der Macht verwies.“ (Ransmayr 1988, zit. als LW, 44) Ein Konflikt mit der Staatsmacht war unausweichlich, für den Dichter endete er mit einer unfreiwilligen Reise ans Ende der Welt. Nach Jahren macht sich ein gewisser Cotta Maximus Messalinus, ein Freund, Bewunderer und Briefpartner Ovids, auf die Suche nach dem Verschollenen. Der Besucher aus Rom ist einem Gerücht gefolgt, das den Tod des verbannten Dichters vermeldete. Und auch das große, skandalumwitterte Buch der *Metamorphosen* muss als verbrannt oder verschollen gelten. Immerhin gelingt es, an dem Exilort das Faktotum des Dichters aufzuspüren, Pythagoras, der dem hartnäckigen Gast einige beschriftete Steinsäulen vorzeigt, die er, offenbar in geistiger Verwirrung, mit dem Titel der *Metamorphosen* belegt. „Sie waren in Nasos Garten.“

An den Rändern dieses dunkelgrünen Raumes schlossen sich die Pflanzen wie zur Undurchdringlichkeit. [...] im dahinhuschenden Licht sah Cotta Steine, Granit tafeln, Menhire, Schieferplatten, Säulen und rohe, wuchtige Quader, aufrecht die einen, andere gestürzt und schon tief in die Erde gesunken, wie von einer großen Gewalt über diese Lichtung verstreut, von Flechten und Moos überwachsen, ein verfallener Skulpturengarten oder ein Friedhof. Nein, das war kein Moos, das waren keine Flechten auf den Steinen; das waren Hunderte, Tausende kleiner Nacktschnecken, ineinander verschlungen und übereinander kriechend bedeckten sie diese Steine an vielen Stellen, lange, schimmernde Polster.

Es ist viel Zeit vergangen seit Ovids großer Dichtung. Nicht nur die Jahre der Verbannung und der allmählichen Vergessenheit, die zwischen Tomi an der Schwarzmeerküste und Rom als dem Zentrum des kulturellen Lebens liegen. Weit mehr noch hat sich abgelagert im Laufe der Jahrtausende, die den Gegenwarts-Autor von der antiken mythologischen Figurenwelt seines Quellentextes trennen.

Die Inschriften auf den Säulen wieder lesbar zu machen, erfordert ein unappetitliches Vernichtungswerk.

Die Schnecken wanden und krümmten sich unter der Wirkung der Säure und stießen zu ihrem Todespfeifen Trauben von Schaum hervor [...]. Dann fielen die Tiere sterbend ab, stürzten, glitten, rannen umarmt den Stein hinab und gaben ihn frei. Und dann erschien auf einer solchen, vom Leben befreiten Stelle das Wort FEUER. Cotta sah, daß der Stein eingemeißelte Schriftzeichen trug, und der Knecht fuhr mit seinem Schneckenvernichtungswerk fort. (LW 49)

2 XV, 176–185 (Ovid 2004, 755). „Et quoniam magno feror aequore plenaque ventis / vela dedi: nihil est toto, quod perstet, in orbe. / cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago / ipsa quoque absiduo labuntur tempora motu, / non secus ac flumen. neque enim consistere flumen / nec levis hora potest, sed ut unda inpellitur unda, / urgeturque eadem veniens urgetque priorem, / tempora sic fugiunt pariter, pariterque sequuntur, / et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est, / fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur.“

Auf die gewaltsame Entfernung des Dichters von seinem Wirkungsort und das Zerstörungswerk des organischen Befalls antwortet nun ein nicht minder gewalttätiges Verfahren der Freilegung verborgener Schriftzeichen. Es ist ein doppelter Abtötungsvorgang, der in den steinernen Zeichen lesbar wird: Ein Schreibender hat sich am Grabspruch seines Lebenswerkes versucht, und sein zurückgelassener Knecht trachtet mit irrem Furor alle Schädlinge zu vernichten, die dieses Werk bedrohen. Langsam arbeiten sich die Lettern aus dem schleimigen Dickicht heraus:

[...] auf den wüsten Flächen erschienen immer mehr Worte, Sätze, unleserlich manche, andere ungelenk eingeschlagen wie von einem, der sich in der Steinmetzarbeit erst versucht hatte, finger- und handgroße Schriftzeichen. Dreizehn, vierzehn, fünfzehn behauene Steinsäulen zählte Cotta schließlich und las hier das Wort FEUER oder ZORN, dort GEWALT, STERNE und EISEN und begann zu begreifen, daß er vor einem auf fünfzehn Menhire verteilten, gemeißelten Text stand, einer Botschaft auf Basalt und Granit unter einem Mantel aus Schnecken. (LW 49f.)

Im Garten des Dichters findet die Initiation in das hinterlassene Werk statt. Die fünfzehn Steinsäulen entsprechen den fünfzehn Büchern von Ovids Hauptwerk. Weil der Dichter trotz aller Bemühungen unauffindbar bleibt, sich seinen Anhängern und Bewunderern ebenso wie seinen Feinden und Verfolgern längst entzogen hat, muss von nun an das Hinterlassene für die Gegenwart des Gesuchten eintreten. Was dann als Wortlaut der mühsam freigelegten Botschaft des verschollenen Dichters ans Licht tritt, ist vergleichsweise enttäuschend: eine Art Abschiedsgruß Ovids, der mit Genugtuung die Vollendung seines Werkes festhält und im Bewusstsein der damit erlangten Unsterblichkeit voller Seelenruhe seinem irdischen Schicksal entgegentritt. Der beschmierte, von schleimigem Getier überwucherte Stein verrät aber, gegen welche Mächte sich die stolze Selbstgewissheit des scheidenden Dichters würde behaupten müssen. Ein starkes Bild, das Ransmayr für die Fremdheit gefunden hat, die sich Schicht um Schicht auf die Lettern Ovids gelegt hat.

Bei Christoph Ransmayr nehmen unwirtliche oder sogar lebensfeindliche Regionen der Erde einen bedeutenden Raum ein. Mit seinem Ovid-Buch *Die letzte Welt* hat der Autor zu den Fluss- und Meeresgewalten der *Metamorphosen* die steinerne Gegenrede geliefert. Der Weg in die Kälte, ins Gestein, ins Gebirge hat durchaus Methode. In Ransmayrs erstem Roman überlagern sich die Geschichten zweier Polarfahrten, unternommen im Abstand eines ganzen Jahrhunderts. Ein phantastischer Abenteurer macht sich auf, um in den Reiseberichten und Spuren einer österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition das arktische Eismeer zu erkunden, auf eigene Faust und ohne Wiederkehr. Die „Schrecken des Eises und der Finsternis“ sind nur in der Doppelbewegung von Lesen und Reisen nachzuvollziehen. Ransmayr wählt hier schon ein ähnliches Erzählverfahren, wie er es mit dem Aufenthalt des Ovid-Bewunderers Cotta an der Schwarzmeerküste zur Wiederherstellung einer mythischen Metamorphosen-Landschaft nutzen wird: Eine fiktionale Figur nähert sich in einer den literarischen Text erzeugenden Suchbewegung einem historischen Stoff. Realitätsüberschreitende Verfremdungen ‚nisten‘ in einer authentischen Quelle, ein Amalgam entsteht, das die klaren Trennungen von Prätext und Recherche, von Lesen und Leben durcheinanderbringt. Die ins Unbegrenzte sich vorantastende Erkundungsreise verliert ihren vernünftigen Sinn, sie ‚sinkt‘ gleichsam ‚ein‘ in die Umstände und Erscheinungen jener Textwelt, der sie forschend hatte nachspüren wollen.

Genau das war, in einer geradezu emblematischen Verdichtung, das Schicksal der historischen Payer-Weyprecht-Expedition – das Einsinken in einer erstarrenden weißen Fläche. Kaum hatte die *Admiral Tegetthoff* ihr Operationsgebiet nordöstlich von Spitzbergen halbwegs erreicht, so war ihre Fahrt auch schon beendet. Am

vierzigsten Tag nach dem Auslaufen aus dem Hafen von Tromsø wird das Schiff von den Eismassen eingekeilt, dann immer dichter umschlossen. „Die Eisfalle wird sich nicht mehr öffnen. [...] Sie fahren auf nichts mehr zu. Alles drängt sich heran, kommt ihnen entgegen: zwei Jahre, in denen mehr als acht Monate die Sonne nicht aufgeht“ (Ransmayr 1984, zit. als SEF, 84). Mit der Leidenschaft eines Wiederholungstäters bannt Ransmayr Geschichte ins Kristall. Die Payer-Weyprecht-Expedition gleicht zwei Jahre lang einer im Bernstein eingeschlossenen Fliege; eine Figuration, die in den späteren Büchern des Autors ihr Echo findet. Ein vergleichbar emblematisch angelegtes Kristallisationsmotiv ist auch die „Versteinerung des Alexander Klotz“ (SEF 188), eines Südtiroler Jägers, der irgendwann einfach losmarschierte über das Eis, um wieder nach Hause zu gehen, und der im Zustand der Kältestarre, mit Schneekristallen wie mit „Glasstaub“ überzogen, wieder aufgefunden wird. Nicht tot, nicht lebendig, sondern „in sich versunken“ (ebd.).

Das Steinerne erscheint in der Motivwelt Ransmayrs in vierfacher Form: erstens als Elementargegensatz zur Welt des fließenden Wassers und der Ozeane, zweitens als Wechsel des Aggregatzustandes nach unten, mit einer Eis- und Frostbildung, die alle Bewegung verlangsamt und schließlich zum Stillstand bringt; drittens in Form einer transparenten Kristallisation, die sich ertötend um Organisches schließt als dessen starrer, das Leben erstickender Panzer; viertens schließlich als wuchtige Auf-faltung mächtiger Steinmassen in Form von Bergen und Gebirgszügen, die mit ihrer hoch aufragenden Starre eine magische Anziehungskraft ausüben auf alles, was beweglicher ist als sie selbst. Der aus kosmischen Urzeiten fortwirkende Gegensatz der Elemente ist gleichsam ein Ovid-Erbe Ransmayrs, das – im Deutungsmodell der *Metamorphosen* – die Wechselbeziehungen zwischen Natur und Geschichte zum Ausdruck bringt. Doch mehr und mehr rückt das Motiv der Versteinerung wieder auf die Seite der leblosen Natur, von der es genommen ist. Die physikalische Bedeutung des Gesteins steht im Eismeer-Roman im Vordergrund, die geologische hingegen sowohl in *Morbus Kitahara* wie vor allem auch in dem Roman *Der fliegende Berg*.

In der *Letzten Welt*, auf den Spuren Ovids, versammelt Ransmayr Fallbeispiele dieser vier distinkten Spielarten der Versteinerung wie in einem Panoptikum. Das Ovid'sche Repertoire der wundersamen wie der anklagenden Verfremdungen des Realen, der Menschen in Tiergestalt, der von Sprachverlust und Verstümmelungen geschlagenen Frauen, all das ist in Einzelgeschichten durchaus präsent. Aber die Grundlinie dieser neuen Verwandlungen in eine, vielmehr: in die „letzte Welt“ wird vom Gegensatz zwischen den Elementen der Lebenskraft – Wasser, Wind und Feuer – und dem Gravitationsfeld des Steinernen ausgetragen. Cotta schlägt, auf der Suche nach dem abwesenden Autor, die verschiedensten Wege der Recherche ein: er befragt die Bewohner von Tomi, er folgt den Spuren Nasos bis in den Bergort Trachila, wo, umgeben von dem zugewachsenen Garten mit Steinsäulen und Ruinen, die letzte Behausung des Dichters war. So entzogen der Urheber selbst bleibt, so gegenwärtig sind doch seine Gestalten. Immer wieder trifft der staunende Beobachter auf Geschöpfe der *Metamorphosen*; an der Schwarzmeerküste sind sie, die in Rom als mythologische Fabelwesen kursierten, zu leibhaftigen Personen geworden, deren Zwiennatur nun durch und durch tragische Züge annimmt, da sie zum Existenzfluch geworden ist. Procne und Philomela, Arachne und Echo – sie könnten schon eine Menge erzählen, wenn sie es denn noch könnten. Mit Echo und Arachne hat Cotta zwei Zeuginnen, die noch aus erster Hand schöpfen, da ihnen der Dichter selbst seine Verwandlungsgeschichten anvertraute. Bei Echo sind es die mündlichen Erzählungen am Feuer, deren Widerhall Cotta zu hören bekommt; bei Arachne erwarten ihn stumme Texte, in Tapisseries gewebte Bilderepisoden. Die Spinnerin kann weder hören noch sprechen; Cottas Fragen liest sie ihm von den Lippen, sie antwortet mit dem wortlosen Vorzeigen jener Bilder und Situationen, die sie in nächtlicher Webarbeit in ihre Stoffe verwoben hat. Bei Echo, andererseits, kann

nichts des Gehörten dauerhafte Gestalt annehmen, die Verschriftlichung bleibt aus, die Episoden leben nur in dem flüchtigen Widerspiel von Frage und Antwort.

Die beiden Frauen, mit komplementären medialen Defiziten geschlagen, sind Cottas Musen im Geisterverkehr mit dem virtuellen Werk des abwesenden Ovid.³ Ihre gegensätzlichen, aufeinander bezogenen Rollen werden als mündlicher und als schriftbildlicher Überlieferungsweg parallel geführt, da Cotta von ihnen beiden Entscheidendes über das Werk des Verschwundenen zu hören bzw. zu sehen bekommt. Im Munde Echos bündeln sich die Geschichten Ovids in einschlägiger Weise zu einem übergeordneten Motiv; es sind allesamt Fallbeispiele für Vorgänge der Versteinerung. Darum, so Echo, könne das von Ovid gesammelte und gestaltete Material, dessen Textfassung leider im Feuer verbrannt sei, als ein „Buch der Steine“ gelten. „Was immer diesem Unglücklichen einmal verbrannt sei, sagte Echo, müsse wohl ein Buch über Steine gewesen sein, ein Katalog seltsamer Mineralien.“ (LW 118) In den Geschichten, die Naso ihr erzählte, sei es immer wieder um dramatische Fallbeispiele des Versteinerns gegangen. Etwa jene auf dem Ozean pfeilschnell dahin gleitenden Schiffe mit wolkengleichen Segeln unter heiter blauem Himmel, die urplötzlich „zu Stein wurden und sanken“. Der dynamische Elementarraum von Wasser und Wind – unvorstellbar in sein Gegenstück verkehrt, zum Ende aller Bewegung. Das Nämliche konnte geschehen mit den Regungen der Gefühle. „Echo erzählte von Trauernden, die in ihrem Schmerz über die Sterblichkeit, und von Rasenden, die in ihrem Haß zu Steinen wurden, zu unzerstörbaren Abbildern der letzten und vielleicht einzigen wahrhaften Empfindung ihres Daseins“ (LW 156).

Die Versteinerung bedeutet den Weg in den Kältetod, in das Endstadium der Gefühle. Petrifizierung ist eine Einbahnstraße, wenn dieses Stadium erreicht ist, hat die Verwandlungsfähigkeit ein Ende, sind auch die *Metamorphosen* jeweils an ein schlüssiges Ziel ihrer Narration gekommen. „Steine! rief Echo über die Schulter zurück und stieg auf einem in die Klippe gehauenen Pfad höher. Steine, immer nur Steine. Der Verbannte habe seine Erzählungen stets mit einer Versteinerung geschlossen“ (LW 157). Nur ein einziges Mal habe Naso eine Ausnahme gemacht, räumt Echo ein, und ihr eine in umgekehrter Richtung verlaufende Geschichte mitgeteilt: „die letzte Erzählung aus dem *Buch der Steine* [...], die Cotta von Echo zu hören bekam.“ Sie handelt von dem wie bei Ovid die Sintflut überlebenden Urmenschenpaar Deucalion und Pyrrha, die aus dem Schlamm klumpige Steine herausklauben und scheinbar absichtslos in einen Wassertümpel werfen. Im Reaktionsgemisch der Ur-Elemente formt sich aus diesen Lehmklumpen, aus Wasser und Stein ein neues Menschengeschlecht, und der Stein beginnt wieder zu leben. Aber was für ein Leben, was für ein Geschlecht kann das sein? „[...] eine Brut von mineralischer Härte, das Herz aus Basalt, die Augen aus Serpentin, ohne Gefühle“ (LW 169). Auch die zweite Schöpfungsgeschichte der nachsintflutlichen Zeit, auch diese mythische ‚Entsteinerung‘ kann den Gang derjenigen Geschichten nicht umkehren, die Echos Mund aus Nasos „Buch der Steine“ wiedergibt. Es ist ein Weg in die steinerne Zeit, zu dem die *Metamorphosen* in der *Letzten Welt* unweigerlich führen. Echo selbst, sie verschwindet nach dieser Enthüllung ebenfalls, denn immer mehr gleicht sie der Felswand, an der sie hochgestiegen ist. „[...] so oft er ihren Namen auch rief – von den Abstürzen, den Überhängen und lotrechten Wänden [...] schlug nur der Widerhall seiner eigenen Stimme zurück.“ Der Fels wirkt nun als jenes Echo, das zuvor noch Person gewesen war; Cottas Muse ist, in einer medialen Rückwendung auf sich selbst, zur steinernen Wand geworden.

3 Auf die Komplementarität beider Tradierungs-Verhältnisse weist auch Friedmann Harzer hin: „Naso wie Echo sind in der *Letzten Welt* in den Zusammenhang mündlicher Erzählung gestellt. Cotta beginnt zwar, das Gehörte niederzuschreiben, wird bei seinen Notizen aber von einem Unwetter überrascht [...]. Die orale Überlieferung Nasos zu verschriftlichen, gelingt Cotta an dieser Stelle des Romans so wenig, wie er später in der Lage sein wird, über Arachnes schriftliche Überlieferung mündlich zu kommunizieren.“ (Harzer 2000, 178)

Nein, kein „Buch der Steine“ hat Naso in Tomi zurückgelassen, sondern vielmehr ein „Buch der Vögel“. So jedenfalls sieht es aus, wenn nicht der Mund Echos das Sagen hat, sondern die Stoffe Arachnes. Der Himmel auf diesen Bildern ist „leer, blau, bewölkt oder stürmisch verhangen, immer aber belebt, gemustert von Vögeln im Flug und unterteilt von ihren Schwärmen“ (LW 196). Wiederum kennen die Verwandlungen, von denen hier zu berichten ist, nur eine Richtung: Alles steigt auf, will nach oben, erhebt sich in die Lüfte. „Selbst was auf dem festen Land oder im Meer lebte, was dort kroch, schwamm, hetzte oder floh, schien sich nach der Kunst des Fliegens zu sehnen. Hoch über den Rudeln und Meuten waren die vielen Figuren des Vogelflugs die Zeichen der Befreiung von aller Schwere [...]“. Wie abgründig die Erde auch war, stets zogen Vögel hoch oben über alle Hindernisse und Fallen hinweg“. (Ebd.) Arachnes Luftbilder, ihre Verherrlichungen des Vogelflugs, führen eine leuchtende Gegenrede zur abwärts ziehenden Logik der kältestarren Petrifizierungen, die Echos Buch der Steine ins Werk gesetzt hatte. Im „Buch der Vögel“ ist der Metamorphosen-Dichter auf der Seite des Lebens, der Überwindung von Herkunft und Erdschwere mit Hilfe der erhebenden Kraft des Verwandlungsvermögens. Doch wie zuvor das „Buch der Steine“ in einer Kunstform der gegenstrebigen Fuge von einem mythischen Entsteinerungs-Vorgang beschlossen worden war, so endet der bildliche Hymnus auf den Vogelflug mit einer diese Logik der Levitation abermals umstürzenden Gegengeschichte, dem warnenden Exempel vom Sturze des Icarus.

Bemerkenswert in jedem Falle ist, dass Ransmayrs *Letzte Welt* die Zusammenhänge im Verwandlungskosmos Ovids anders beschreibt und gliedert als in jenem großen Narrationsbogen der alten Zeit, der zur Roma Aeterna führen musste. Wenn Arachnes Webbilder dem Betrachter den von aufsteigenden Vögeln belebten Himmel vor Augen führen, so nehmen sie damit die (später im Text mitgeteilte) Geschichte der bedrängten Frauen Procne und Philomela vorweg, die sich vor dem Zugriff männlicher Gewalt nur retten konnten, indem sie sich in die Lüfte erhoben. Tereus, der Schlachter, hatte Procnes Schwester Philomela vergewaltigt und ihr anschließend die Zunge herausgeschnitten. Aber die stummen Gesten der schwer Verletzten beschuldigen in eindeutiger Zeichensprache das Haus des Schlachters. Die Gebärdensprache Procnes ist dem Los Arachnes ganz ähnlich, auch sie ist auf die wortlose Evidenz der Bilder verwiesen. Die Gewalttat des Tereus bleibt nicht ungesühnt, er muss eines Tages seinen eigenen Sohn zu Grabe tragen. Der Schlachter wiederum sinnt nun auf Rache an Procne und Philomela, holt schon mit der Axt zum Hiebe aus. „Aber nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus; ihre Namen waren im Archiv von Trachila verzeichnet: Schwalbe und Nachtigall.“ (LW 284)

Aufstieg und Fall: ein Grundmuster nicht nur der *Verwandlungen*, sondern des Erzählens überhaupt. Menschen, welche die Lösung des Fliegens, diesen Drang in die Lüfte, nachzuahmen versuchen, sind früher oder später wieder auf die Härte der Steine verwiesen; entweder durch den Aufprall ihres Falles oder durch die Mühe, an den steilen steinernen Wänden der Berge sich hinaufarbeiten zu müssen. Fliegen, das ist der Inbegriff leichter Geschmeidigkeit; Versteinern deren unerbittlichste Negation. Kompromisse des Zusammenwirkens beider Elementarmächte: die Mühen des Schreibens oder des Bergsteigens. Die im Winde flatternden Stoffbahnen, einzige Überreste der *Metamorphosen* Ovids, die in der *Letzten Welt* noch als Textgestalt überliefert sind, beschreiben ein Zusammenspiel von literarischer Fixierung und kreativer Freiheit, mit dem Ransmayr offenbar auch ein weiter wirkendes ästhetisches Modell gefunden hat. „An den Kegelspitzen flatterten Stoffähnchen, Fetzen in allen Farben, es waren in Streifen geschnittene und gerissene Kleider, und als Cotta an eines der kleineren Steinmale herantrat, sah er, daß die Fähnchen Schriftzeichen trugen“ (LW 15). Vorweg genommen ist hier die Vorstellung eines Schreibens,

das dem Stein entlang verläuft und doch seine Geschmeidigkeit behält, sein Flattern im Winde. Im Sinnzeichen der wehenden Stoffbahnen deutet sich eine ästhetische Kombinatorik gegenstrebiger Elemente an, der Ransmayr in seinem jüngsten Roman *Der fliegende Berg* (2006) eine eigene graphische Realisierung gegeben hat – mit dem Schriftbild des Flattersatzes oder auch: des „fliegenden Satzes“, der den Gesetzen des Steins und der Schwerkraft für einzelne Momente des Gelingens enthoben scheint.

LITERATUR

Harzer, Friedmann: *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*. Tübingen: Niemeyer, 2000 (= Studien zur deutschen Literatur 1579).

Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*. Hg. und übers. v. Gerhard Fink. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler, 2004 (= Tusculum Studienausgaben).

Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Roman. Nördlingen: Greno 1988 (= Die andere Bibliothek 44).